

LA SÍNTESIS VISUAL DE FÉLIX BELTRÁN

TERESA CAMACHO

En esta entrevista sobre la trayectoria de Félix Beltrán retomo algunas de sus ideas que ha expresado en diferentes medios de comunicación y que me permiten conformar esta breve descripción de su práctica en el diseño de carteles y de otros productos gráficos del destacado diseñador (Camacho 2009). También incluyo en esta presentación comentarios sobre la obra de Beltrán realizadas por otros estudiosos del diseño gráfico.

Originario de Cuba (La Habana, 1938), llega a México invitado por el festival Cervantino en el año de 1975 y en 1983 hace de este país su residencia. La práctica de Félix Beltrán en el diseño ha sido amplia. En sus obras fusiona la expresividad de la cultura latinoamericana e incluye el trabajo cuidado de su formación en escuelas de diseño de Nueva York.

Su primer contacto con el diseño gráfico fue a través de su trabajo de publicidad en McCann Erickson y libros de diseño que se recibían en Cuba, entre ellos el *Graphis Annual*, el cual considera Beltrán su primera escuela de diseño. En esta misma publicación encuentra las fuentes que influenciarían su trabajo gráfico, tal es el caso de Raymond Savignac, André Francois, Donald Brun, Josef Müller-Brockman, Jovani Pintori, Herbert Bayer. En otras publicaciones conoce los trabajos de Bob Gill, Saul Bass, Will Burtin, Bradbury Thompson y Paul Rand. En este tiempo la publicidad y el diseño no se encontraban separados; la publicidad vivía un movimiento extraordinario y uno de sus representantes era Robert Gage.

En 1956 decide viajar a Nueva York para estudiar en *The School of Visual Arts*, en donde diseñadores destacados enseñaban esta especialización, entre ellos Ivan Chermayeff, Bob Gill, George Tscherny y Henry Wolf. Fuera de las aulas tuvo contacto con Herbert Bayer, Lester Beall, Will Burtin, Paul Rand y Herbert Matter, del cual fue asistente parcial durante varios años.

Durante esta etapa en el diseño gráfico en Estados Unidos de América, los mejores prácticos del diseño imparten clases, lo que trae como consecuencia la integración de las ideas del período pionero del diseño gráfico europeo con las condiciones el pragmatismo de esta nación, dando como resultado un diseño que cumple con las exigencias del mercado sin descuidar la función estética.

La tenacidad, una característica en Félix Beltrán, le permitió obtener una beca para estudiar en la *New School for Social Research* con maestros como Alexey Brodovitch. En esta etapa de formación trabajó para la *American Publishing Company* y en *Cypress Books* como director de arte. Desde su formación de estudiante, sus trabajos se empezaron a difundir en diversas publicaciones, entre ellas la emblemática revista *Print* (Camacho 3).

Félix Beltrán regresó a La Habana con el propósito de aportar su experiencia a esa sociedad que se transformaba con la Revolución. De esta manera, aplicó sus conocimientos en la Editorial Nacional de Cuba, de la cual era director Alejo Carpentier; en 1963 se inicia como docente en la Escuela de Diseño Industrial y en 1964 introduce el curso básico de diseño.

En 1965 obtiene una beca para estudiar en la *Ecole Nationale Supérieure des Arts*, la cual abandona después de unos meses por aceptar la oferta de trabajar en Madrid, ciudad en la que permanece un año y estudia dibujo del natural en el Círculo de Bellas Artes. Regresa nuevamente a La Habana y es director de diseño para Exposicuba, que se creó para la participación de Cuba en la Expo 67 celebrada en Montreal. Esta exposición fue realizada por especialistas y la participación de Félix Beltrán consistió en hacer un sistema total del diseño. Así lo expresa: “Fue un proyecto con una severidad absoluta, porque era un evento internacional y se temía no estar al nivel de la competencia, para mí fue una verdadera lección de diseño. Creo que este trabajo fue pionero, incluso la marca no fue de tanto interés para mí, como su instrumentación” (Camacho 3). También participa en la Expo del 70 celebrada en Osaka. En 1969 y hasta 1977 es director de un equipo de la Comisión de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

Entre los reconocimientos a su trabajo especializado se encuentran más de ciento treinta premios otorgados por instituciones educativas y culturales de México y del extranjero, un doctorado *honoris causa* por la International University Foundation de Delaware, Estados Unidos.

Desde 1982 es profesor titular en la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, y profesor

invitado en la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, afiliada a la Parsons School of Design en la República Dominicana.

El aporte de Félix Beltrán al diseño gráfico es sobresaliente y se ha convertido en un referente indispensable en la formación de los diseñadores, por sus notables propuestas funcionales y textos especializados. A continuación se presentan sus actividades gráficas, que sobresalen por ser pioneras de esta práctica profesional en América Latina: iniciador en la práctica del cartel en América Latina; presentó la primera exposición de marcas en la Galería UNEAC, la Habana (1967); es autor del libro *Desde el diseño*, La Habana (1970); es autor del primer libro sobre tipografía en América Latina: *Letrografía*, La Habana (1973); creador de la primera fuente de letras cirílicas en América Latina en La Habana, la Ciril (1974). *Acerca del diseño* (1975) y *Artes plásticas* en colaboración con Ramón Cabrera (1980). En 1988 fundó el Archivo de Diseño Gráfico Internacional, primera colección de diseño gráfico internacional en América Latina, México y en 1989 fundó la Galería Códice, México DF, primera galería sobre diseño gráfico en México (Estrada 2005).

La innovación y síntesis gráfica alcanzada por Félix Beltrán en sus carteles le ha dado reconocimiento internacional. En textos especializados sobre el cartel se han realizado reseñas sobre su trabajo. A esto se suma su praxis como formador de generaciones de diseñadores y el desarrollo de la crítica del diseño gráfico a partir de la reflexión teórica de los elementos conceptuales y gráficos que delimitan esta profesión.

En la entrevista que se presenta a continuación se formulan una serie de preguntas en torno a dos temáticas principales que definen el reconocimiento de la práctica gráfica del maestro Félix Beltrán: su propuesta original a partir del diseño de carteles y su aporte como teórico del diseño gráfico contemporáneo.

I. EL DISEÑO DEL CARTEL

Teresa Camacho: ¿Cuál considera que es el aporte más importante que ha hecho al diseño del cartel?

Félix Beltrán: Los estudiosos del diseño consideran que los años de 1965 a 1975 son los más importantes en el diseño gráfico cubano. Fue en esta etapa cuando se alcanza una demanda enorme de la comunicación por medio del cartel y el protagonismo que aporta. El cartel es uno de los medios más difíciles en la práctica del diseño gráfico. Es el más cercano a la pintura y de los más apreciados por el público a pesar del acoso que enfrenta por otros medios. El cartel es un papel sobre la pared, la cual está adentro o afuera, no es un medio manual como lo es el libro que está en nuestras manos y que posponemos su lectura. El público transita frente a él y él tiene que atraer la atención involuntaria de ese público.

Los creadores de carteles, como en mi caso, enfrentamos con frecuencia ciertas dificultades como la iluminación, la distancia y la inclinación que altera la percepción

del cartel. Otra de las dificultades del cartel se encuentra en su ambivalencia actual, el cartel que es folleto o el folleto que es cartel, ésta es una contradicción que no propicia el cartel y menos el folleto. En la década de los veinte o los treinta, el cartel era considerado un escándalo sobre la pared, para mí es un susurro como consecuencia de la competencia de otros medios.

Considero que mi contribución al cartel, como a otros medios del diseño gráfico, está en la síntesis, en no incurrir en excesos. En este sentido, desde hace años decía que el cartel que mucho abarca poco aprieta. En definitiva, lo más relevante de mi contribución radica en no hacer un cartel que esté en contra de mis preocupaciones sociales.

TC: ¿Cuáles considera que han sido los fundamentos gráficos que se reflejan en sus carteles?

FB: Deseo destacar varios, como establecer definiciones precisas y estratificadas de las necesidades, lo que condiciona los objetivos y los medios, no a la inversa, como es frecuente, considerar la percepción en cuanto a la importancia del contraste, así como todo lo demás que conduce a la síntesis. Llamar la atención no es suficiente, es una etapa inicial, es la entrada al cartel y reflejar los contenidos a través de la escena adecuada que debería tener un cartel.

En cuanto a mis influencias, me resulta difícil precisarlas. En mi práctica del cartel, la síntesis es sólo un recurso que debía no contradecir la escena que se deriva de los contenidos, un cartel sobre el barroco no debería parecer rococó. Para mí, la fuente de influencia está en Saul Bass, Herbert Bayer, Max Bill, Alexey Brodovotch, A.M. Cassandre, Ivan Chermayeff, Wim Crouwel, Lou Dorfsman, Alan Fletcher, Tom Geismar, Milton Glaser, Bob Gill, Frederick Henrion, Armin Hofmann, Max Huber, El Lissitzky, Herber Matter, Josef Müller-Brockmann, Giovanni Pintori, Paul Rand, Raymond Savignac, Jan Tschichold, George Tscherny, Henry Tomaszewski, Massimo Vignelli, Henry Wolf, entre muchos otros. Todos ellos eran perfeccionistas de no descuidar los detalles. El tratarlos personalmente fue importante, al estar más cerca de sus conceptos.

La principal de las contribuciones de ellos es que el diseño gráfico es una secuencia de medios para lo cual la comunicación es una etapa intermedia, al final sería la persuasión en un público, de acuerdo a las aspiraciones para atender las necesidades de las cuales parte su práctica social.

TC: ¿Hay algo más en el diseño que la intuición y el puro talento?

FB: La intuición se deriva del caudal que uno pueda tener en cuanto a lo que fuese y el talento es la motivación, la constancia, y todo lo que conduce a que uno se pueda destacar sobre otros fuese cual fuese su práctica. El talento corresponde a trascender los resultados más frecuentes y en el diseño gráfico esto no se diferencia de otras prác-

ticas, un pianista puede tener los dedos cortos y su práctica de horas propiciaría el trascender la deficiencia de sus manos. En ese sentido, el talento es una consecuencia de una práctica constante y de aspiraciones perfeccionistas.

Una evidencia de talento en la práctica del cartel en México, fue Josep Renau con un sentido práctico, donde sus carteles de cine eran fáciles de entender y reflejos de las películas, que él interpretaba desde un adecuado realismo que no se distanciaba de sus contenidos en interpretaciones o en representaciones rebuscadas. Otra evidencia de talento es Vicente Rojo, que se encuentra dentro de la misma tendencia en diversas facetas del cartel cultural; además, es una referencia para todos nosotros.

En la actualidad, México cuenta con especialistas del cartel de evidente trascendencia, entre los cuales deseo destacar a Luis Almeida, Xavier Bermúdez, Patricia Hordoñez, Rafael López Castro, Alejandro Magallanes, Germán Montalvo, Eduardo Tellez, entre otros; cada cual interpreta los contenidos de acuerdo a sus inclinaciones y sería difícil la valoración de los resultados para poder apreciar la eficiencia de estos. Todos estos diseñadores tienen en común el talento en su sentido más pleno.

2. TEORÍAS DEL DISEÑO

TC: ¿Por qué es importante la formación teórica del diseñador?

FB: La teoría es la consecuencia histórica de la práctica, es lo que acumulamos de la práctica. Una de las dificultades frecuentes en la educación del diseño gráfico es que la carrera cuenta con materias no necesarias a diferencia de otras necesarias. Los que están en la educación del diseño gráfico con frecuencia no se sustentan en la práctica, lo que debilita la teoría. En consecuencia, la teoría que no se aplica a la práctica se aliena.

En mi caso fue importante la preocupación de la teoría como un recurso para que mi práctica estuviese sustentada y no fuese independiente de la experimentación, inconstante. Todos los especialistas tratados por mí, de trascendencia internacional, parten de una teoría que es la consecuencia de objetivos perfectamente definidos y donde la creatividad es un medio, nunca la principal de las aspiraciones. Es importante que la teoría no sea asociada con barroquismos conceptuales, que es con frecuencia como se interpreta. Se debería aspirar a la teoría que hace falta para la práctica específica, y éste es un paso inicial hacia los objetivos, donde, como resultado, está la prueba de la teoría.

Lamentablemente, en la actualidad se recurre a la teoría para aparentar conocimientos, para aparentar una posición adecuada, lo que en definitiva fracasa en la práctica. Cuando no se encuentran nuevas realidades, en cuanto conocimientos, se encuentran palabras nuevas, rebuscadas, inaccesibles para el público, es como referirse a una mesa que tiene encima objetos como la estructura sustentadora de una relación objetual.

El caos parte de una teoría, de una posición, lo mismo es para el orden como contraparte, nada parte de la nada, toda práctica tiene antecedentes acumulados.

TC: ¿Cuáles teorías del diseño considera que incluyen conceptos de mayor eficiencia para el diseño?

FB: Todas las teorías del diseño pudiéramos alinearlas en dos tendencias, una que considera al diseño gráfico como una secuencia de medios y donde la creatividad es parte de esos medios para la persuasión de un público. La otra considera la creatividad como la principal de las aspiraciones del diseño gráfico.

La teoría del diseño tiene que tener en cuenta la percepción, la comprensión y la persuasión de un público y, principalmente, que aporta ese proceso a lo social. Como el diseño gráfico es una comunicación indirecta, donde no está presente el emisor, resulta difícil el evaluar los resultados de este proceso.

Si se hicieran encuestas de los resultados del diseño en el público, a través de sus diversos medios, esto causaría una crisis porque con frecuencia el diseño gráfico sólo se acerca a los objetivos, en otros casos los distorsiona, lo que no resulta evidente, es como un medicamento que no resulta factible apreciar sus efectos.

TC: ¿Se ha desarrollado una teoría del diseño desde México? Si es así, ¿quienes son los principales teóricos o son los mismos diseñadores quienes han formulado algunas teorías a partir de su práctica?

FB: Considero que en México contamos con estudiosos de la teoría del diseño gráfico y sus variantes, a veces se trata de especialistas más concentrados en la teoría que en la práctica.

Una de las dificultades principales en la teoría del diseño gráfico radica en considerar la creatividad no dosificada de acuerdo a las aspiraciones, lo que afecta la comprensión para el público, a pesar de que el diseño gráfico es una práctica que tiene sus raíces perdidas en la historia su definición resulta insuficiente con frecuencia.

Si la teoría del diseño, predominante en México, fuese la más adecuada, los resultados serían más adecuados. No existe una teoría del diseño aparecida en México, la cual no haría falta porque ya está establecida en otros países como Alemania, Estados Unidos de América, Francia, Holanda, Rusia, Reino Unido. No se trata de que cada país tenga una teoría diferente y hasta contraria a las restantes, sino de que sean adecuadas a las necesidades de cada país. El movimiento constructivista ruso, con su sentido social, fue una fuente de influencias esparcidas a otros países distantes, como Estados Unidos de América, por medio de sus representantes procedentes de la Europa, de las circunstancias bélicas.

Las influencias de Europa en México fueron tanto en la teoría como en la práctica. Hanes Mayer, que fue director de la Bauhaus en su etapa más fructífera, fue un representante de esa teoría, al enfrentar tantas dificultades, de acuerdo a comentarios de Ga-

briel Fernández Ledesma, no fue posible su permanencia en México. Lo mismo sucedió con Josep Renau, que en la década del 30 publicó su libro *Función social del cartel*.

Para mí es evidente que en México no existe una crítica del diseño gráfico en su sentido más cabal. Entre los estudiosos de la teoría del diseño gráfico en México, es de destacar el trabajo de Juan Acha, Jorge de Buen, Francisco Calles, Javier Covarrubias, Lydia Elizalde, Román Esqueda, Fernando García, Marina Garone, Luis Herrera, Gerardo Kloss, Luisa Juan Manuel López, Martínez, Rafael Medina, Francisco Olvera, Abelardo Rodríguez, Luis Rodríguez, Oscar Salinas, Gabriel Simón, Jorge Sánchez de Antuñano, Alejandro Tapia, Antonio Toca, Luz del Carmen Vilchis, entre otros.

TC: ¿Considera que los diseñadores buscan modelos críticos y teorías para fundamentar sus obras?

FB: Nada parte de la nada, y esta conclusión es evidente en el diseño gráfico. Con frecuencia se trata de estar a la moda como parte de la dependencia cultural predominante, lo que afecta las constantes de una práctica del diseño gráfico propia de la atención de necesidades.

En América Latina, la dependencia cultural es evidente. No se trata de evadir las influencias, sino de aceptarlas de acuerdo a las necesidades propias de cada país. La conciencia de que no se está a la altura de los países más desarrollados alienta la dependencia cultural. Esa actitud fatalista se debería de enfrentar para trascender las condiciones actuales.

En todos los países del mundo, en la práctica del diseño gráfico se buscan modelos, referencias, fuentes de influencias, interpretadas indistintamente. Varios de los principales representantes del diseño gráfico en América Latina eran procedentes de otros países, como Gerard Loifer, Nedo Mion Ferrario, entre otros. No existe lo apolítico en el diseño gráfico, los contenidos de éste están relacionados con lo político y el que los interpreta, lo mismo. Como consecuencia del descontento de los países de América Latina, los modelos están en parte influidos del socialismo.

TC: ¿Cuál ha sido el giro que han tenido las teorías del diseño en su práctica con la revolución digital?

FB: Las posibilidades propiciadas por los nuevos medios facilitan una práctica más rápida del diseño gráfico y al tratarse de un medio o de una secuencia de medios, la teoría del diseño correspondería al cómo de los contenidos, donde se pudiera apreciar si es deficiente o lo contrario. En definitiva, toda práctica del diseño gráfico debe sustentarse en una teoría.

TC: ¿Y qué hay de la facilidad de la experimentación con los nuevos medios?

FB: Para mí, los nuevos medios los considero importantes para la experimentación, al poder hacer más alternativas y establecer comparaciones entre ellas antes de decidir sobre la que me resulta más apropiada para atender las necesidades.

El atractivo de los nuevos medios, con frecuencia se convierte en la causa de descuidos en la adecuada práctica del diseño gráfico, la que se precipita. Los especialistas en diseño gráfico deben de reflexionar que es conveniente tener sustentos teóricos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONSIEPE, GUI Y FERNÁNDEZ, SILVIA (2008) *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Sao Paulo: Blücher.

CAMACHO, TERESA (2009) “Félix Beltrán en el diseño o el diseño en Félix Beltrán”. Paperback nº 6, 2009, [11-12-11] <http://www.artediez.es/articulos/camacho/beltran.pdf>

ESTRADA, MANUEL (2005) “Félix Beltrán, la esencia de la síntesis”. *Experimenta*, 50. Madrid.

HOLLIS, RICHARD (2000) *El diseño gráfico*. Barcelona: Destino.

LIVINGSTON, ALAN Y LIVINGSTON, ISABELLA (2003) *Graphic Design and Designers*. Londres: Thames and Hudson.

PÉREZ, RAFAEL Y SANTIAGO, FRANCISCO (2004) “50+40 90 años de diseño”. *Revista a! Diseño*, Año 12, nº 66, México DF.

SATUE, ENRIC (1988) *El diseño gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.

TABORDA, FELIPE Y WIEDEMANN JULIUS (2008) *Latin American Graphic Design*. Colonia: Taschen.